

MITOS DEL CELULOIDE: REBELDES Y VAMPIRESAS COMO PESADILLAS DE LOS FRANCESES EN LA DÉCADA DE LOS TREINTA

PIERRE SORLIN

La palabra *mito*, como la mayoría de los términos relacionados con la memoria humana, es difícil. Los mitos deben ser diferenciados de las leyendas, que son simplemente afirmaciones falsas. Las biografías han expuesto a menudo mundos de dolor o incompreensión, como el caso de las Brontë, que fueron descritas lamen-

tándose sobre sus corazones rotos desde la muerte de su madre. Investigaciones recientes parecen probar que no sucedió así y que tuvieron una juventud cómoda y feliz (1). Las dos versiones están basadas en diferentes interpretaciones de los documentos disponibles y la segunda viene a corregir lo que era parcial o inadecuado en la primera. Desde luego, terceras interpretaciones pueden, algún día, revisar otras previas. En resumen, llamo *leyenda* a lo que está abierto a debate. Los mitos son extremadamente flexibles, pero no pueden ser validados o invalidados. Hay muchas maneras de contar la historia de Prometeo; distintos narradores pueden mejorarla con nuevos detalles sin modificar el punto más importante, el robo del fuego. Y nadie lo discutiría jamás porque no se puede contrastar en ninguna fuente externa.

¿Por qué los pueblos acuñan mitos? Una interpretación ya clásica y ampliamente extendida ha sido ofrecida por Lévi-Strauss, que asume que los mitos ayudan a suavizar las tensiones que resultan de las aparentes contradicciones entre las creencias y la práctica y reconcilian lo de debería ser con lo que realmente es (2). De acuerdo con él, hay un punto de especial importancia: las sociedades forjan mitos para explicar el modo en que regulan sus intercambios, particularmente el de mujeres, que es esencial porque elude el incesto y, por consiguiente, distingue al ser humano de los animales.

Otra interpretación ha sido desarrollada por Roberto Calasso (3), que sostiene que como la historia es incapaz de retrotraerse lo suficientemente atrás en el tiempo, los mitos, con una memoria que se

(1) Juliet R.V. Barker, *The Brontës*, (Londres, Weidenfeld and Nicholson, 1994).

(2) Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, «El estudio estructural del mito», (París, Librairie Plon, 1958). Hay traducción al español, *Antro-*

pología Estructural (Buenos Aires, Eudeba, 1969).

(3) Roberto Calasso, *Le nozze di Cadmio e Armonia* (Milán, Adelphi, 1988). Hay traducción al español, *Las bodas de Cadmo y Harmonía* (Barcelona, Anagrama, 1990).

extiende más allá de este punto donde la evidencia se desvanece, llena este hueco. Desde su punto de vista, los mitos, leyendo la historia hacia atrás, presuponen a menudo una caída en la que la creación se apartó de su creador. Incluso sugiere que la separación pudo haber ocurrido después de un banquete con fábulas entre dioses y mortales. La comida puso fin al periodo en el que las deidades y los humanos vivían juntos, pero dotó a los segundos con el alfabeto que les permitió escribir la Historia. El cuento de Calasso es él mismo un mito que puede dar cuenta del nacimiento de la Historia, algo que no puede ser probado ni rechazado ya que no sabemos si hubo historia oral antes que escrita.

Las teorías de Calasso y Lévi-Strauss están reñidas pero coinciden al menos en un punto: ambas llaman la atención sobre la importancia de las grandes narraciones de los mitos, pues ellas acomodan las paradojas en las que el pensamiento de toda sociedad se compone. Los mitos no presentan un significado inmutable a través del tiempo, sino que deben conformarse a una perenne reinterpretación. Contados y recontados sin cesar, parece que no tienen existencia fuera de su mismo ser relatados. Como fondo compartido de temas ordenados en un repertorio de historias, cada una de las cuales tiene una profunda relación intertextual con las otras, producen significados y creencias tan internalizados que después de un tiempo los pueblos las tienen por naturales.

Hemos heredado del mundo antiguo muchos mitos y los antropólogos todavía descubren otros en pequeñas comunidades aisladas en las zonas menos desarrolladas. Pero, ¿podemos concebir este tipo de extraños cuentos en los países industrializados? Para contestar a esta cuestión debemos olvidar los nombres y las propiedades atribuidas a los personajes míticos y mirar a la secuencia de acciones que implican un mito como el de Prometeo. Aquí un grupo de seres poseen un instrumento poderoso, el fuego, y hay otro grupo que está desprovisto del mismo. El robo y el consecuente castigo de Prometeo parecen lógicos en este contexto. ¿No estamos autorizados a decir, entonces, que un mito es una descripción racional de acciones llevadas a cabo por personas completamente imaginarias, personas que tienen poca relación, si es que alguna, con la situación social en la que el cuento ha sido inventado? Esto sería congruente con Lévi-Strauss y con la importancia que Calasso pone en la narración y, desde este ángulo, no hay razón para que nuestros contemporáneos no puedan inventar mitos. Incluso en nuestros días, los sucesos no están necesariamente definidos por una relación de causas y efectos; muchos de ellos están rodeados de un imaginario inciertamente separado de los «hechos».

AMENAZANDO A LOS «OTROS»

Mi presupuesto es, por consiguiente, que los films de ficción, como cualquier narración, son proclives a sostener mitos. Hay a menudo mucha fantasía en las películas, pero la fantasía no es suficiente. Para que un mito se desarrolle, el imaginario debe progresar lógicamente y ofrecer una visión interior de los problemas actuales. Un buen modo de ver cómo las imágenes míticas tienen su propia vida, en su trato con las realidades concretas, podría cuestionarse a través de la representación de la diferencia; no los tipos más obvios de diferencia, aquéllos que existen entre dos grupos rivales o dos países enfrentados, sino las radicales e insoslayables diferencias entre sexos o entre razas. He intentado abordar esta cuestión acudiendo a las imágenes de la mujer (la diferencia



La Bandera
 (La Bandera)
 Julien Duvivier,
 1935

sexual) y los pueblos coloniales (la diferencia racial) en los films franceses durante la década que presencié la Gran Depresión y el advenimiento de la Alemania nazi. La situación era dramática, el miedo a los «otros» era especialmente fuerte. Sin embargo, los films raramente muestran extranjeros; hubo pocas historias sobre inmigrantes, o sobre el enemigo potencial, Alemania. Los franceses hubieran querido abandonar su vida tranquila, ocultos tras las fronteras cerradas al mundo exterior. Lo que intento sugerir es que los mitos sobre los otros manifiestan los miedos que no podían ponerse en palabras.

No fue por casualidad que las mujeres y los nativos de la colonia ganaran importancia durante la década de los treinta: había un fondo detrás de las imágenes míticas. La Primera Guerra Mundial había producido cambios reales en las vidas de las mujeres y de los inmigrantes coloniales quienes, en ausencia de la mayoría de los hombres adultos, habían asumido nuevas responsabilidades y se habían visto obligados a convertirse en empleados de correos y secretarías o en barrenderos, trabajadores de fábricas o conductores de camiones. Este traspaso de responsabilidades no duró mucho después del conflicto. Alrededor de 1925, la mayoría de las mujeres e inmigrantes habían regresado a sus antiguas actividades o al desempleo. Pero hemos de pensar que la presencia y la acción de estos dos grupos se extendió más allá del periodo limitado en el que habían tenido un papel crucial en el desarrollo de actividades económicas (4).

(4) Mary Louise Roberts, *Civilization without Sexes. Reconstruction Gender in Postwar France 1917-1927* (Chicago, University of Chicago Press, 1994).

Durante la primera mitad del siglo XX la geografía era cuidadosamente enseñada a los alumnos de la escuela primaria francesa. Se daba a los niños una extensa enumeración de las colonias francesas y ellos tenían que aprender nombres de países, pueblos, ríos y montañas que juntos formaban el Imperio Francés. Esto constituía un conocimiento puramente administrativo y estadístico y a los estudiantes no les era dada ninguna oportunidad de imaginar cómo eran los países coloniales. Fuera de la escuela los franceses raramente oían hablar de las colonias ya que nunca eran mencionadas en los mítines políticos y eran generalmente olvidadas en la prensa diaria y en la radio. Algunas revistas publicaban reportajes ilustrados interesantes pero eran muy caras y hasta la Segunda Guerra Mundial pocas personas las compraban. Los cines eran probablemente los únicos lugares donde los franceses podían ver el mundo colonial. Los films les hacían ver los países y las gentes que previamente eran meros nombres abstractos. El material usado en las películas no era realista pero contribuyó a construir la realidad —quiere decir la realidad mental— del Imperio tal y como era concebido por muchos franceses.

El caso de los films coloniales parece simple. El caso de las mujeres en los films no lo es tanto. En 1975, el artículo original de Laura Mulvey «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (5) introdujo en los dominios de los estudios sobre cine un nuevo enfoque, el feminista, que ha modificado nuestra comprensión de las películas. Para el enfoque feminista, el punto principal era que la diferencia sexual se constituía por los films y se desarrollaba de tal modo que los espectadores la confirmaban. No es difícil admitir que, especialmente durante la primera mitad del siglo XX, la mayoría de las películas se ajustaban al patrón patriarcal organizado en torno a los personajes masculinos cuya mirada y deseo reproducían literalmente el cuerpo femenino. La imagen era profundamente contradictoria, y todos y cada uno de los films la trataban de aclarar. Por otro lado, esta imagen era definida en términos de sexualidad y servía para llevar la historia hacia su conclusión: al héroe masculino le sería dada una mujer. Sin embargo, por otro lado, la misma imagen era como un dispositivo proclive a llevar al espectador a la fetichización de la figura femenina, cuando era fascinado por la caracterización de los personajes femeninos y quedaba seducido por una mujer hermosa e ideal, completamente diferente a las que podía conocer en su entorno. En las películas, las mujeres seductoras estaban divididas en dos categorías opuestas. Había, en primer lugar, las mujeres idealizadas, distanciadas de la acción, reificadas en términos de belleza y perfección moral y a la larga incluidas en la sociedad donde suscriben los valores de los tiempos y son madres de familia. En segundo lugar, estaban las mujeres malas, las *femmes fatales*, obviamente peligrosas que, a menudo, obtenían su bien merecido castigo.

Los films coloniales pusieron en escena los dos tipos. Pero también trataron de suavizar el problema representando mujeres normales, indecisas e inocentes. La cuestión es que, sin que ellas se dieran cuenta, podían resultar verdaderamente peligrosas. Mary Ann Doane está en lo cierto cuando afirma que «lo increíble acerca de la culpabilidad femenina es que la culpa no está unida a la mujer a través de la intencionalidad o la motivación. Toda su existencia, particularmente

(5) Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», (*Screen*, vol. XVI, nº4, 1975), pp. 6-18.

Hay traducción al español por Santos Zunzunegui, *Eutopías* (Valencia, 1988).



*Itto, Jean Benoît-Lévy
y Marie Epstein,
1934*

en su capacidad especular, es muchas veces la causa del desorden o de la catástrofe» (6) porque, mientras se la mira, los hombres pueden ser atrapados en su propio deseo y las mujeres en sus propios sueños. Presentar a mujeres jóvenes era al mismo tiempo indispensable y conflictivo, mucho más en el contexto colonial, con sus escenarios misteriosos y sus nativos peligrosos, que sugerían otras amenazas para las mujeres pero hacían posible que los personajes femeninos tuvieran otras oportunidades de ser malévolas.

MUJERES FATALES Y HOMBRES REBELDES

La gran mayoría de los films coloniales tenían lugar en África, especialmente en Marruecos y en el Sahara. ¿Por qué los cineastas preferían estos dos países al África Negra o a otras regiones del Magreb? Probablemente porque éstas eran las únicas regiones que tenían las características sobresalientes del mundo colonial —tal y como este mundo era concebido por la imaginación de los franceses—, principalmente un bonito escenario y un estado permanente de inseguridad. En los films desarrollados en el África Negra el escenario era reducido a unos pocos

(6) Mary Ann Doane, *Femmes Fatales, Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* (Nueva York y Londres, Routledge, 1991), p. 154.

árboles, casas típicas y danzas tribales, como si los realizadores y su público fueran incapaces de «ver» África sin «clichés». El caso era algo diferente en el África Blanca, ya que el cámara filmaba largamente las dunas y las caravanas del Sahara, los viejos poblados y las «fantasías» de Marruecos. Pero la razón más importante era la segunda característica del África filmada: la inseguridad. Ningún francés hubiera admitido que algunos distritos de Argelia eran todavía peligrosos en los treinta. En las películas «argelinas» las únicas personas peligrosas eran los aventureros blancos. Era labor de la policía arrestarlos y las películas dejaban claro que los efectivos de la policía local eran tan eficaces como sus compañeros parisinos. El peligro era muy diferente en Marruecos y en el Sahara. En estos países, los blancos experimentaban un constante y vago sentimiento de miedo. La rebelión era generalmente un buen medio para que los cineastas crearan y eliminaran el mal. Sin embargo, en los films coloniales franceses, la revuelta de los nativos no era más que un dispositivo cinematográfico trillado. Al contrario de lo que se muestra en la mayoría de las películas de aventuras, raramente había un final feliz, el personaje principal no mataba a un gran número de rebeldes y no se enamoraba de ningún personaje femenino. Generalmente, el chico bueno resultaba muerto, o fatalmente herido por los rebeldes.

Los films de Marruecos y el Sahara se centran en un personaje colectivo, el ejército francés. Por supuesto, nosotros sólo vemos a un pelotón pequeño y obtenemos más información acerca de unos miembros que de otros. Es bien sabido lo difícil que es implicar a los espectadores en un film donde no reconocen en la pantalla a personas con las que puedan identificarse. Por consiguiente, en la década de los treinta todas las ficciones introducían necesariamente multitud de actores populares que desempeñaban papeles importantes en el argumento. Ahora bien, en las películas coloniales, el ejército era más importante que los individuos. Los soldados eran puestos en escena para morir mientras el ejército lo era para ganar. Hubo excepciones y, algunas veces, el héroe sobrevivía, pero la lista de personajes de ficción muertos en las colonias es impresionante. ¿Significa esto que la guerra era un aspecto de la relación fílmica entre los franceses y los nativos? De hecho no, teniendo en cuenta que apenas se ve a los rebeldes. Tomemos la película más famosa de los films de Marruecos, *La Bandera* (Julien Duvivier, 1935) (7). Seguimos a un pelotón de legionarios, se nos cuenta constantemente que los rebeldes (los «canallas», como los soldados los llaman) están a punto de atacar pero nunca los vemos. Al final, los legionarios, asediados en un pequeño fuerte, mueren uno a uno víctimas de un enemigo que permanece invisible. En muchos otros films vislumbramos a unos rebeldes galopando y asaltando a los franceses, pero nunca se los ve como un conjunto, como una unidad militar o como un grupo étnico. Los nativos armados no existen, si no es para amenazar la paz colonial. Evidentemente se supone que el ejército francés va a controlar todas las dificultades, pero el espectador debe inferir esto de los comentarios hechos por una voz, sin verlo.

Hay algo curiosamente profético acerca de este ejército de la pantalla, que parece más la idea de un ejército que una auténtica fuerza

(7) El título de esta película francesa sobre la Legión Española está en castellano en el original. Fue rodada en 1936 e inicialmente fue dedicada

al General Franco, que prestó su ayuda para que fuera realizada.



Pépé le Moko
(*Pépé le Moko*),
Julien Duvivier,
1936

armada, que no hace nada especialmente práctico y cuyos soldados son abatidos tan fácil y tan atinadamente. ¿No estaba Francia, después de todo, en aquel tiempo en la víspera de la mayor derrota de su historia? Pero el punto más impresionante es el hecho de que las películas coloniales representaban grupos de hombres, envueltos en actividades masculinas como la camaradería, la instrucción militar y los combates. Como los rebeldes están prácticamente ausentes de la pantalla, a los nativos no se les atribuye ni un programa político, ni siquiera unas exigencias elementales. Esto, por supuesto, refleja una trágica ignorancia de las aspiraciones nacionalistas entre los pueblos colonizados. Pero la ausencia de cualquier adversario visible refuerza la impresión de los peligros inminentes que rodean a los personajes: estos grupos de hombres están en continuo peligro.

El único film que no siguió este modelo fue *Itto* (Jean Benoît-Lévy y Marie Epstein, 1934). La película mostraba a Hamou El Amar, un fiero bereber insurgente —naturalmente un personaje puramente ficticio— que se rebela contra los franceses. El film, que no cuestionaba la política de Francia en el norte de África, ya que dejaba claro que el ejército francés podía poner fin a la revuelta, seguía al Doctor Pierre Darrien, un oficial médico que a través de su constante ayuda a los bereberes les hizo unirse a la causa gala. *Itto*, que da nombre a la película, era la hija de Hamou. Cuando su hijo y otros niños están muriendo de difteria, llama a Darrien para que les ayude. Los niños consiguen sobrevivir. *Itto* está agradecida, pero tiene que honrar a su padre y es asesinada con él.

No debemos olvidar el hecho de que *Itto* cuadraba perfectamente con algunos aspectos de la ideología colonial francesa y que era una

inteligente, aunque probablemente inintencionada, obra de propaganda que intentaba demostrar que Francia, aunque poderosa, era también bondadosa. Pero debemos también notar lo diferente que es de otros films. En *Itto*, los bereberes no eran personajes secundarios necesarios sólo para matar a los franceses. Había dos campos opuestos, los franceses y los bereberes que luchaban entre sí; la amenaza bereber no era elusiva ni ubicua y los soldados franceses no estaban condenados al sacrificio. Y lo que es más, *Itto* era un personaje central, tiene una relación sentimental y sexual con un bereber, pide ayuda a Darrien, decide morir con su padre, etc.

Por otro lado, si había siempre mujeres en las películas de Marruecos y del Sahara, sus papeles eran extremadamente limitados. Ellas eran la mayoría de las veces otra amenaza, otro peligro inminente sobre los hombres (8). Algunas veces ellas son aventureras perversas cuya maldad obliga a muchachos inocentes a huir y a alistarse en la Legión Extranjera. Suelen traicionar a sus compatriotas y secundar a los rebeldes. Pero, más a menudo, es su presencia la que enfrenta a los hombres entre sí, transformando a los mejores amigos en enemigos, haciendo que los oficiales olviden su honor y su deber. Las vampiresas o las devoradoras de hombres son un lugar común en las novelas, en las obras de teatro y en las películas, pero es fácil detectar sus rasgos dominantes en los films coloniales. El escenario, con sus árboles, sus montañas y su sol brillante, refuerza su seducción. El grupo de hombres, de buenos camaradas, perdidos en el desierto, insertos en lo salvaje, conscientes de una presencia hostil e invisible, son más proclives a sucumbir que si vivieran en un entorno urbano.

Extrañamente un film que resume las características dominantes de las películas de Marruecos y el Sahara no es una película bélica y se desarrolla en Argel. Es *Pépé le Moko* (Julien Duvivier, 1936), una película estrenada en 1937 que tuvo un inmediato éxito internacional apenas igualado en la historia del cine francés. Pépé, un fuera de la ley, está acorralado por la policía en la Casbah de Argel; está a salvo siempre que permanezca en este entramado de callejuelas donde la policía teme entrar. Así que la policía utiliza a una vampiresa para que le arrastre fuera de la Casbah. La vampiresa provoca su muerte sin saberlo, Pépé la ve, es conquistado y abandona su refugio.

La intriga no es tan brutal en los films de Marruecos y el Sahara, donde las mujeres «peligrosas» son sólo causas indirectas de los problemas debido a los trastornos que provocan. Sin embargo, la estructura es la misma: hombres encerrados, enemigos invisibles, mujeres perversas. Lo que está ausente en estos films, y que existe en *Itto*, es la Historia. Esta película propone una interpretación dialéctica de los sucesos; inicialmente, los franceses y los bereberes tienen dos proyectos incompatibles; su lucha les conduce a aceptar el compromiso. Pero, en las películas habituales, no hay tiempo, no hay evolución, el asedio puede durar siempre, si no fuera porque se necesita encontrar un final para la historia después de noventa minutos de proyección. Los films de Marruecos y el Sahara están basados en dos mitos. Los franceses sabían poco acerca de «su» Imperio, pero eran conscientes de su distancia cultural con los nativos, que eran sentidos como una amenaza. No es por casualidad que el peligro que amenazaba a los blancos no fuera nunca explicitado en la pantalla. Obviamente esto

(8) *La Bandera* es el único caso en que el personaje femenino no es corrupto, sino un mero elemento de contraste en el film, una belleza idealizada que adora al protagonista.



Sarati le terrible,
André Hugo,
1937

era un mecanismo común en muchas ficciones que no aclaran la amenaza para hacerla más inquietante. Pero también sugiere que los franceses temían a los nativos sin ser precisamente conscientes de sus razones para ello. Como no reconocían que estos pueblos tuvieran historia, los incluían en una atemporalidad en la que ellos mismos estaban atrapados.

Frente a los nativos, a quienes intentaban ignorar, los franceses estaban indefensos. La ausencia de conflicto, fuera de toda solución dialéctica, condenaba a los soldados a aceptar la muerte. Pero había algo más y aquí entra el segundo mito, las mujeres fatales. Amantes del placer, independientes, promiscuas y peligrosas, estas mujeres eran la imagen de la traición que los hombres temían, pero quizás también la imagen de la impotencia de los hombres frente a una situación dramática internacional. Las mujeres fatales eran peligrosas porque se movían libremente por un espacio social sin constricciones, un espacio sobre el cual los hombres no tenían control y se perdía el sentido de su masculinidad.

En *Pépé le Moko*, el protagonista no posee a la mujer de sus sueños y lo pierde todo, su libertad y su vida. Esta era una historia triste pero no era realista; una historia donde gánsters y policías se hubieran enfrentado hubiera tenido una historia. Pépé se enredó en los mitos y por esta razón, en lugar de ser un vulgar gánster, se convirtió en un héroe. Me pregunto si la función de los mitos, en los films de Marruecos y del Sahara, no era conferir dignidad, la dignidad del sacrificio

inútil, a un ejército francés incapaz de enfrentarse a un enemigo serio. Las víctimas de la fatalidad siempre inspiran simpatía.

ASESINOS INOCENTES

En las películas francesas de los años treinta, más de un personaje, envuelto en una historia que no tenía nada que ver con las colonias, decide que le gustaría abandonar Francia y empezar una nueva vida en el norte de África. Las montañas tenían mala reputación en Marruecos, pero la llanura se decía que era rica y segura. Para los franceses todo parecía posible en el Magreb y las películas coloniales reforzaban esa ilusión cuando describían maravillosos jardines en los que jóvenes mujeres estaban esperando al amor y casas bien provistas donde los europeos pasaban horas felices. Mientras no fueran los soldados fatalmente condenados, los blancos ficticios prosperaban en las colonias. Algunos films trataban la peligrosa explotación de las minas donde los pasivos nativos dirigidos por valientes capataces construían galerías, excavaban pozos y acarreaban minerales, procurando dinero a los propietarios franceses. Pero la agricultura, desarrollada en las vastas planicies, era la actividad dominante. Los hombres retratados pertenecían, en multitud de ocasiones, a lo que podríamos denominar «generación de fundadores». Habían llegado hacía mucho tiempo, habían trabajado mucho y se habían hecho ricos. Había una interesante discrepancia entre los detalles dados en su pasado y su presente. Respecto al pasado, los espectadores sólo obtenían una breve información verbal. Por otro lado, se daba un prolongado relato de cómo se habían hecho ricos en los treinta. A pesar del hecho de que vivían en casas maravillosas y lujosamente amuebladas, eran hombres rudos, sin educación y jefes ariscos que usaban técnicas anticuadas. En *Sarati le terrible* (André Hugon, 1937) el carbón era acarreado en cestas. En *Le cinq gentlemen maudits* (Julien Duvivier, 1931) un propietario de tierras muestra a un amigo los marroquíes que cortan el grano con hoces y dice: «¿Qué opinas de mis máquinas a brazos?». Los «fundadores» eran a menudo retados por una nueva generación, una generación de jóvenes, con educación, modernos, a los que les gustaban las máquinas y la modernización, que traían grúas, camiones y otros instrumentos mecánicos. De nuevo existía un trasfondo ideológico bajo esta descripción: se daba a entender que, después de los tiempos difíciles, los nativos eran menos explotados y disfrutaban de algún beneficio. El peor aspecto de la colonización, el trabajo duro, era implícitamente atribuido a la vieja generación y parecía haber desaparecido. En los años treinta, a los nativos podía gustarles Francia e incluso convertirse en franceses. Este tema era llevado al extremo en *Bourrasque* (Pierre Billon, 1935), donde la hija de un argelino, él mismo mayor del ejército francés, después de haber obtenido su licenciatura en una universidad francesa, parecía completamente francesa. No es necesario aclarar que los nativos podían alcanzar, en el mejor de los casos, el rango de teniente en el ejército francés y ninguna chica argelina hubiera sido autorizada a ir a la universidad. Estas ilusiones o prejuicios ideológicos no son lo que más me sorprende en el film. Estoy interesado en el hecho de que *Bourrasque* deja claro los límites de la asimilación. El drama estalla cuando aparece un francés que pretende a la chica argelina. Ella es bonita, rica y tiene una educación, pero el padre del chico no acepta lo que considera un matrimonio desigual. Extrañamente hay claras alusiones al contacto sexual entre mujeres blancas y hombres de



color en el film. *Bourrasque* intentaba librarse de muchos prejuicios pero no podía obviar el miedo al matrimonio entre razas.

Bourrasque ilumina una contradicción oculta en la mayoría de los films. Los nativos debían convertirse fácilmente al modo de vida francés e identificarse con los franceses, pero desempeñaban un papel débil en los argumentos que estaban completamente concentrados en los europeos. Los blancos están presentados como si estuvieran en su casa en las colonias, donde la gente de color sólo componía el escenario junto a árboles y animales. A la larga, semejante inconsistencia revela la debilidad de la política colonial francesa, que se enardecía de traer la igualdad a los nativos pero no hacía nada para ponerla en práctica. Creo que debemos ir más allá de esto. He puesto el énfasis en el conflicto entre dos generaciones, los «fundadores», duros y trabajadores, y los recién llegados, con una buena formación y menos enérgicos. Los primeros construyeron su fortuna mediante la explotación de la fuerza laboral de los nativos; la emancipación total de la gente de color, incluso en un dispositivo imaginario como es el film, significaría la derrota completa de la vieja generación. Me parece que podemos también leer *Bourrasque* de este modo: ¿Qué queda del pasado, del periodo heroico de la conquista, si los nietos son mitad franceses, mitad argelinos?

Sin embargo, la industrialización no podía evitarse. Los «fundadores» estaban condenados a morir, como los soldados franceses implicados contra los rebeldes, pero nadie quería admitirlo. El mito que ayudó a mostrar lo que iba a suceder, sin explicitarlo claramente, transpira en *Sarati le terrible*. Sarati, uno de los fundadores, está a

*Los cinco caballeros
malditos (Les cinq
gentlemen maudits)*
Julien Duvivier,
1931

punto de retirarse. El problema económico —es decir el trasfondo de sus métodos— aparece únicamente implícito en algunas imágenes, pero el film se concentra en una amenaza más directa: la mujer inocente. Sarati está enamorado de su sobrina, Rose. La posición de ésta en el margen entre la infancia y la edad adulta hace de ella un objeto de admiración y deseo, así como un objeto de temor: es vulnerable como niña, poderosa como mujer y no se da cuenta de lo amenazante que es. En el film no es un personaje importante y los espectadores no ven el clásico conflicto entre dos hombres que quieren a la misma mujer, ya que Rose ha caído a la primera mirada de un joven. La función asignada a la chica es exacerbar, pero también desviar hacia las preocupaciones de la vida privada, la tensión entre la vieja y la nueva generación. Sin embargo, esta representación es tan fluida y dinámica que ella misma crea y altera las categorías que refleja. Un día Sarati, viendo a Rose dormida en el jardín, quiere besar sus labios. Ella se despierta y lo rechaza. Él se convierte en una mera sombra de sí mismo y finalmente se suicida frente a la cama de Rose. Gracias a un extraño reverso el agresor sexual se convierte en víctima y su muerte parece un sacrificio.

Sarati le terrible fue una excepción: en la mayoría de las ocasiones el choque con los grupos de más edad era sólo un aspecto marginal de la historia, un sub-argumento que no siempre era llevado hasta su fin. Los films coloniales, al contrario de los films militares, a menudo parecen confusos porque oscilan entre distintos temas: atraso o modernidad, ausencia o presencia de nativos, asimilación o segregación. Lo que les hace interesantes a los historiadores es precisamente que no describen situaciones reales y no ofrecen respuestas tajantes a preguntas bien definidas. Su desenlace, a menudo triste, no es un resultado necesario de la historia y se comprende mejor como un efecto de la fatalidad. Hay algo inusual en estas películas, una indecisión que concierne al estatus de los nativos, una carga simbólica asignada a las imágenes de las mujeres que no puede más que suscitar nuestra curiosidad.

¿MITOS?

El problema que deberíamos resolver ahora es decidir si los films franceses coloniales instauraron realmente «mitos» y cómo estos mitos están relacionados con las interpretaciones de los cuentos mitológicos expuestos al principio del artículo. Es necesario recordar el trasfondo histórico, ya mencionado, pero que debe tenerse presente. Los franceses, que regresan del frente en 1918, encontraron a los establecimientos, las tiendas e incluso las grandes empresas dirigidos por mujeres y a los trabajadores inmigrantes en granjas y en fábricas. En unos años la situación existente antes de la guerra se vio restaurada, pero la imagen traumática de una paternidad endeble no se desvaneció. Lo que es más, Francia no se recobró del *shock* de la guerra y estuvo, a lo largo de las dos décadas siguientes, obsesionada con el espectro del aislamiento y la agresión, afectada por el hecho de no poder afrontar la Gran Depresión y el rearme de Alemania.

No debe sorprender que varios cuentos desarrollados en novelas y en obras radiofónicas y de teatro contribuyeran a profundizar un miedo en alza enfatizando la amenaza alemana, o a suavizarlo minimizando el peligro. Los films no podían ser tan directos como un texto escrito porque estaban dirigidos a una audiencia enorme, social y culturalmente mal definida, y porque estaban hechos para ser exporta-

dos. El cine habitual era generalmente tranquilizador, apuntaba a la continuidad de la vida familiar y mostraba a madres buenas y amantes. Este mensaje atenuado era apoyado más por asociaciones visuales que por cualquier exposición sociológica o económica: las mujeres presentadas como madres simplemente ayudaban a mantener el sentido masculino de virilidad, mostrando que ellos eran todavía las cabezas de las familias y los padres.

Los films coloniales no conformaron un importante sector de la producción francesa: si dejamos aparte los de corte fantástico y las comedias de época, no suman más que un cuatro por ciento del total de las películas. Las películas mostraban algo que no era una historia bien estructurada, sino más bien una crónica continua, una sucesión de episodios. Los espectadores aceptaron un argumento débil posiblemente porque estaban fascinados por la promesa del misterio y la extrañeza surgidos de un enclave tropical. Pero la negativa a construir una historia coherente hizo más fácil evitar el trasfondo histórico. En los films militares no había conflicto dialéctico, sólo una muerte inevitable; en otras películas la ruptura generacional, que pudo haber sido una referencia histórica, en un tiempo no-histórico, es precisamente lo que Calasso ha encontrado en los antiguos mitos. Al mismo tiempo, estas películas describían situaciones deprimentes, sin ninguna alusión a los urgentes problemas actuales. Hacían que la gente se sintiera a disgusto, sin confrontarlas con cuestiones de las que no querían oír hablar; como los mitos analizados por Lévi-Strauss, transformaron las preocupaciones reales en alegóricas. Más decisivamente, los films inventaban agentes abstractos, artificiales, como los elusivos nativos, las vampiresas y las jóvenes ligeras, todos ellos opuestos a hombres cuyas características sociales e individuales estaban claramente definidas. Los agentes parecían ominosos porque eran proclives a recordar a la gente las situaciones que habían experimentado una década antes, pero eran también estereotipos, puras fantasías, no eran más de carne y hueso que lo que pudo serlo Prometeo. La ruina de los hombres estaba bien programada: surgía inexorablemente del encuentro de los agentes mortíferos.

Las amenazas reales se transformaron en imaginarias y dejaron paso a narraciones poco exactas construidas alrededor de seres imaginarios: ¿no estamos autorizados a creer entonces que estos films desarrollaron mitos?

This article explores the possibility of recognizing certain myths in the French cinema of the 1930s. After a theoretical consideration of the concept of myth, an analysis of the film production on the North African colonies reveals two main archetypal characters: the invisible rebel and the vamp. These played an important role in portraying an underlying tension, both psychological and historical, from which the plots arise. A glance at the social setting of France at the time and the make up of these two characters helps the author to prove their mythical quality.

■ PIERRE SORLIN es catedrático de Sociología de los Medios Audiovisuales en la Sorbona de París. Ha publicado *Sociología del cine* (México, 1985), *Cines europeos, sociedades europeas* (Barcelona, 1996), *Esthétiques de l'audiovisuel* (París, 1992), *Italian National Cinema* (Londres, 1996) y ha realizado diversos documentales.